

MIES DANDI

Mariano González Presencio

El artículo parte de la preocupación de Mies por vestir con distinción y de la elegancia de su obra para ensayar un cruce de correspondencias con la figura del dandi decimonónico y de manera especial con el pensamiento de Baudelaire y su libro El pintor de la vida moderna. No se trata de dilucidar si Mies fue o no fue un dandi o si quiso serlo, sino de considerar su carácter y, sobre todo, su obra a la luz de algunos de los perfiles que el dandismo aporta a la modernidad; de ofrecer una mirada distinta sobre la posición (individual) del genio alemán en relación con algunas de las cuestiones recurrentes del debate de la vanguardia, especialmente aquellas que hacen referencia a las relaciones entre arquitectura y ciudad.

Palabras clave: *Mies van der Rohe, moda, diseño, vanguardia, ciudad*

Keywords: *Mies van der Rohe, fashion, design, avant-garde, urbanism*



1



2

Fig. 1. Mies van der Rohe en el Crown Hall. Fotografía de Bill Engdhal, 1956.

Fig. 2. Mies van der Rohe en la puerta de la casa Riehl, 1910.

Hay una fotografía muy conocida de Mies van der Rohe en el Crown Hall que parece un destilado de su vida y su obra. La fotografía fue tomada por Bill Engdhal en 1956¹ y muestra a Mies con la mirada distante, fumando su sempiterno puro, elegantemente vestido con su habitual traje oscuro, camisa blanca, el borde del pañuelo pulcramente doblado asomando en el bolsillo de la chaqueta, casi flotando en el vacío abstracto de uno de sus espacios más característicos.

Hay otra fotografía, algo menos conocida, tomada hacia 1910, de un joven Mies a la puerta de la casa Riehl, su primera obra; en ella encontramos al arquitecto, también con traje oscuro y también fumando un puro, mirando fijamente a la cámara con los brazos cruzados, en actitud un tanto desafiante, perfectamente enmarcado en el quicio de la puerta.

Las fechas en las que se tomaron ambas fotografías distan casi medio siglo entre sí, y, en ese lapso de tiempo, la actitud arrogante del joven en la más antigua, orgulloso de su primera obra y de las relaciones que su construcción le había proporcionado, ha dado paso al anciano distante, absorto en medio de la abstracción de su arquitectura –formalmente muy alejada de aquella otra obra primeriza–, convertido ya en un personaje famoso, en un arquitecto admirado. Sin embargo, el traje oscuro y el cigarro permanecen.

Existe otra diferencia entre ambas fotografías, en la más antigua el arquitecto inserta su figura con exactitud en el marco de la puerta y posa de frente para no romper la simetría;

1. Bill Engdhal pertenecía a la firma Hedrich-Blessing y la fotografía fue publicada en el número 8 de 1956 de la revista *Architectural Forum*. Cfr. DAZA, R., *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona 2008, p. 4.



Fig. 3. Retrato de Beau Brummell en 1815.

2. Cfr. NEUMEYER, F., *Mies van der Rohe. La palabra sin edificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis Editorial, Madrid 1995, p. 228. “El dandy puro -que es estéril- hace de su vida su creación de arte. El dandy -Wilde-, que además es artista, hace de su vida un arte, y de su arte, propiamente dicho, la expresión más exquisita, más perfecta de esa vida, arte ya ella misma”. DE VILLENA, L. A., *Corsarios de guante amarillo*, Tusquets, Barcelona 1983, p. 98.

3. “Es muy difícil encontrar una imagen de Mies en la que este no vista un impecable traje oscuro. La mayoría de ellos cortados a medida en Knizé. Del bolsillo superior asoma la delicada punta de un pañuelo blanco doblado”. DAZZA, R., op. cit., p. 47.

4. “... azul y beis en Brummell, azul y negro en el Conde D’Orsay, negro en Baudelaire, gris en el Conde de Montequiou”. SCARAFFIA, G. *Diccionario del Dandi*, Machado, Madrid 2009, p. 12.

5. En realidad, no es original tildar a Mies van der Rohe de dandi; ya en los años sesenta Peter Blake lo había descrito así: “Ludwig Mies van der Rohe seems remarkably nimble for his weight and age. His clothes are extremely elegant; most of his suits were tailored by Knize and make him look slim and agile. He is, indeed, something of a dandy in a subdued way: there is generally a very soft, very expensive handkerchief trailing out of his breast pocket, and he obviously likes fine quality in all his personal belongings”. BLAKE, P., *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*, W. W. Norton & Company, New York 1996, p. 167.

6. “El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y la elegancia material. Estas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu”. BAUDELAIRE, C., *El pintor de la vida moderna*, C.O.A.A.T. de Murcia, Murcia 1995, p. 114.

7. Luis Antonio de Villena, señala que, ante todo, el dandismo es una manera. Cfr. DE VILLENA, L. A., op. cit., p. 12 y p. 7; y en la presentación de una exposición realizada en Santiago de Compostela en 2010 bajo el título de *Sur le dandysme aujourd’hui* se afirmaba que: “El dandismo es principalmente una actitud, donde la apariencia es solo la

en la otra, Mies se ha apartado de la geometría precisa que el edificio suministra al encuadre fotográfico para flotar en el espacio; la ligera inclinación de su postura también parece liberarle de la opresión de la trama cerrada por él creada y que tan bien recoge la imagen. Es como si se hubiera situado fuera del tiempo e incluso del espacio, como si los anhelos de aquel joven que miraba retadoramente a la cámara tras su primer logro se hubieran visto finalmente colmados.

El hijo del cantero se había convertido en un maduro dandi, elegante y sofisticado; probablemente aquello que buscó sin proponérselo desde joven, la consecuencia inevitable de su triunfo profesional. En la imagen de Engdhal se nos muestra, como en ninguna otra, la sublimación de la conquista vital del arquitecto; en palabras de Fritz Neumeyer: “la ansiada unidad de arte y vida, la obra de arte total de la propia existencia”².

El término elegancia ha sido repetidamente asociado por la crítica a la figura de Mies, aplicado de manera indistinta a su persona y a su obra. En lo que hace a su forma de vestir, está suficientemente contrastada su preocupación por hacerlo con distinción y discreción³. Ciertamente es que se trata de una elegancia ganada contra la pujanza de su corpachón, muy alejado del aristocrático porte de quien fuera su -indistintamente- aliado y rival Walter Gropius y del estereotipo tradicional del dandi decimonónico, desde Brummell a Barbey D’Aureville o Baudelaire, tan delgados de pura indiferencia; solo, de entre los dandis famosos, Wilde tuvo que luchar contra su más bien desmesurada figura ocultándola tras llamativos chalecos que desafiaban la sobriedad cromática convertida en categoría por casi todos los demás⁴.

Puede parecer una frivolidad especulativa asociar la personalidad de Mies van der Rohe, uno de los campeones de la arquitectura moderna, con una figura tan ambigua como la del dandi, envuelta en un halo de anacronismo y decadencia, cuando no directamente reaccionario. Sin embargo, tampoco la personalidad de Mies se ha librado de la acusación de ambigüedad, incluso de la de cierta falta de compromiso con la modernidad y el progreso. Y, por otra parte, el dandismo, a pesar de sus contradicciones, o precisamente por ello, resulta un fenómeno crucial en el arranque y configuración del ideario moderno⁵.

En todo caso, no se trata tanto de dilucidar si Mies fue o no fue un dandi o si quiso serlo, como de considerar -aunque sea de manera somera- su carácter y, sobre todo, su obra a la luz de algunos de los perfiles que el dandismo aporta a la modernidad, porque hacerlo puede ofrecer una mirada distinta sobre la posición -individual- del genio alemán en relación con algunas de las cuestiones recurrentes del debate de la vanguardia arquitectónica en el tramo central del pasado siglo, especialmente aquellas que hacen referencia a las relaciones entre arquitectura y ciudad.

Hablaba antes de elegancia y la elegancia es el territorio del dandi y, más que una conquista es, ante todo, una barrera que protege su intimidad ante el avance inexorable de la vida moderna en pos de la masa y en contra de la individualidad. Sin embargo, no debe confundirse el dandismo con una especial preocupación por el vestir y la elegancia social como fin en sí mismo, sino todo lo contrario, éstos no eran sino signos exteriores de una revolución espiritual que surgía para contrarrestar el declive de la aristocracia al dar paso a la democracia. Esta revolución se apoyaba en un ascetismo que pretendía combatir la vanidad y en un cinismo que trataba de despertar la conciencia de la sociedad sobre los peligros que esa vida moderna que corrían a abrazar traía consigo⁶.

Aunque el término ha devenido categoría y resulta muy difícil definirlo con precisión⁷; el dandismo como tal se inicia en la Inglaterra de la Regencia encarnado en la esbelta figura del joven George Bryan Brummell enfundada inevitablemente en unos ajustados pantalones beis y un discreto frac azul marino⁸, pero el concepto fue mutando en las siguientes generaciones, sobre todo a partir de su desembarco en el continente.

Para muchos de los que se han ocupado del fenómeno, el joven ocioso, sofisticado, ascético y hedonista a la vez, melancólico y cínico que representaba Brummell es el dandi auténtico, mientras que la intelectualización del tipo que se dio con posterioridad, y en especial en su versión continental, no sería sino una adulteración⁹. Sin embargo, es precisamen-



Fig. 4. Mies van der Rohe en su apartamento de Chicago. Werner Blaser fotógrafo.

te con la incorporación al ideal del dandismo de figuras como Barbey d'Aureville¹⁰, Oscar Wilde y, sobre todo, Charles Baudelaire cuando el mito del dandi toma cuerpo como opción intelectual, síntoma del cambio social e histórico que vive Europa a lo largo del siglo XIX mientras se gesta la modernidad¹¹.

En lo que respecta a Mies hay, además, otras cuestiones, más allá de su discreta forma de vestir, que le acercan al dandismo. Estaría en primer lugar la particular relación del dandi con el progreso y el futuro, con la modernidad en suma, que puede definirse como anticipación pero que aleja de sí cualquier rasgo visionario o de vanguardia; el dandi se sitúa en la retaguardia de la modernidad para, siendo el último, anticipar el futuro, sorteando conscientemente el peligro acechante de la aceleración de la historia a través de la masificación del individuo. Frente al lugar común de una parte de la crítica sobre la tibieza respecto del dogma moderno exhibida por Mies, aludiendo, sobre todo, al monumentalismo de su etapa americana, otros autores han argumentado la promesa de modernidad que encierra la propuesta de Mies, una promesa que nace de su irrenunciable independencia –a veces en contradicción con sus propias palabras¹²–, de su renuencia a enrolarse en las filas más radicales del Movimiento Moderno¹³, de su desmarque ideológico. Comparar la crucial aportación de Mies a la configuración del imaginario moderno, con la de otros, mucho más formalmente comprometidos con la vanguardia, nos da idea de hasta qué punto esa posición de aparente retaguardia que Mies adopta en el período de entreguerras y, sobre todo, en su etapa americana no es sino un repliegue hacia posiciones más consistentes y, a la postre, más influyentes en la construcción y universalización de la arquitectura moderna.

En 1958, en una conferencia de la que solo se conserva una grabación, Mies reflexionaba sobre el concepto de civilización contraponiéndolo al mero progreso técnico y científico y poniendo el acento en el control de ese progreso a través de la sabiduría. Para Mies la cuestión no consistía en conseguir una vida más cómoda o mejores medios para desarrollar más fácilmente nuestro trabajo, sino en llegar a ser mejores nosotros mismos¹⁴.

Volviendo a la cuestión de la apariencia externa, además de la vestimenta discreta y elegante, si hay algo que compartían Mies y el dandi era la afición por el tabaco. Son muchas las imágenes que se conservan de Mies con el cigarro en la mano, cuando no directamente envuelto en el humo de su puro. “El cigarro del dandi representa la síntesis de su concepción del mundo y de su actitud ante él. Elegante y, por su olor, irritante, el cigarro es consumido por puro placer”¹⁵. En el caso de Mies, el puro, el humo que desprende, afirmaba su individualismo ocupando el espacio inmediato, generando una densa atmósfera próxima que actuaba como una barrera que protegía su intimidad.

exteriorización de una disposición, social, política y también moral, que refleja la voluntad de resistencia del individuo dentro de la sociedad”. RMS La Asociación “De maniquí en escaparate a estrella mediática”, en *Sur le dandysme aujourd'hui*, Centro Galego de Arte Contemporánea, enero-marzo de 2010, p. 2.

8. Sobre Beau Brummell cfr. por ejemplo. KELLY, I., *Beau Brummell, The Ultimate Dandy*. Hodder and Stoughton, London 2005 y, sobre todo la que pasa por ser su biografía más reputada, JESSE, C. *A Life of George Bryan Brummell, Esq. commonly called Beau Brummell*, Saunders and Otley, Londres 1844.

9. Otros sin embargo, como Marie-Christine Natta, sostienen que sin Barbey o sin Baudelaire el dandismo no hubiera alcanzado el reconocimiento histórico con que ha llegado a nuestros días. Aunque ellos no inventaron la dimensión filosófica del dandismo, sí que son los primeros en haberla hecho explícita, liberando al “maniquí de armario” –como lo definió Balzac– del ridículo y elevándolo a la esfera del pensamiento. Cfr. NATTA, M-C., *La Grandeur Sans Convictions. Essai sur le Dandysme*, Éditions du Felin, Paris 1991, p. 20.

10. Jules Barbey d'Aureville (1808–1889), periodista y novelista francés, pasa por ser el primer tratadista del dandismo a partir de su ensayo *Du dandysme et de George Brummell*, publicado por primera vez en 1845 en Caen, texto que consagra la ambigüedad del dandi, una ambigüedad que se apoya en la mezcla que presenta el tipo entre independencia y una cierta contención exquisita: “Ce qui fait le dandy c'est l'indépendance. Autrement il y aurait une législation du dandysme, et il n'y en a pas. Tout Dandy est un “oseur”, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal.” BARBEY D'AUREVILLE, J., *Du dandysme et de George Brummell*, Lemerre, Paris 1879, p. 43.

11. En el prólogo a la edición española, Antonio Pízzia afirma que *Le peintre de la vie moderne* constituye sin duda uno de los textos fundamentales de la modernidad del siglo XIX y señala como una de las claves la estrecha vinculación entre el dandi y la ciudad; en su caso una París devenida ya en metrópoli a finales del XIX. Cfr. PÍZZIA, A., “Baudelaire, la ciudad, el arte” en BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 11.

12. Cfr. NEUMEYER, F., op. cit., p. 197. Neumeyer recoge distintas citas de “Baukunst und Zeitwille!”, un escrito de Mies de 1919, reescrito en 1924, los años de mayor militancia vanguardista, en el que aboga por la renuncia a la individualidad y su disolución en el anonimato como rasgo propio de su tiempo: “Lo individual está perdiendo significado; no nos interesa demasiado su destino. Los éxitos decisivos en todos los campos son impersonales y sus autores son, en su mayoría desconocidos. Forman parte de la tendencia de nuestro tiempo al anonimato”. MIES VAN DER ROHE, L., “Arquitectura y modernidad”, en *Escritos, diálogos y discursos*, C.O.A.A.T. de Murcia, Murcia 1981, p. 32.

13. Cfr. SCHULZE, F., *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, Blume, Madrid, 1986, pp. 21 y ss., Schulze describe el lento proceso de acercamiento de Mies a la vanguardia arquitectónica alemana y como, en todo momento, el arquitecto se preocupó de construir un espacio propio que no le exigiera renunciar a sus referencias primigenias (Schinkel, Berlage, Wright) y que encajase mejor con sus capacidades.

14. “So I think it is important that we educated ourselves. It is important that wisdom advances too, not only science. I see the necessity that we need a lot of scientists and I really nothing against it. But I believe on the other hand that we would need a few good philosophers”. MIES VAN DER ROE, L., *Some Thoughts On Civilization*. Commencement Address, January 25, 1958.

15. SCARAFFIA, G, op. cit., p. 96.



Fig. 5. Charles Baudelaire fotografiado por Felix Nadar en 1855.

16. Al definir el carácter del dandi, Marie-Christine Natta se refiere a su inhumanidad, que les lleva a no emocionarse jamás, a no salir nunca de sí mismos, a encerrarse en un eterno y universal desprecio, en una cruel frialdad. Cfr. NATTA, M-C., op. cit., p. 129. Por su parte, Schulze refiere distintas manifestaciones de estos rasgos del carácter de Mies: en la separación de su mujer (pp. 96 y ss.), en las relaciones con sus hijas (pp. 257 y ss.) o en su vida social ya en América (p. 297). Cfr. SCHULZE, F., op. cit.

17. Cuando, una vez instalado en América, Lily Reich pudo, por fin, reunirse con él, encontró a Mies muy reticente sobre la idea de un futuro compartido en el nuevo continente, lo que llevó a la diseñadora de vuelta a Europa y, aunque mantuvieron una larga y respetuosa correspondencia, nunca se volvieron a ver. Cfr. SCHULZE, F., op. cit., p. 243. Sobre las relaciones de los dandis con las mujeres, cfr. NATTA, M-C., op. cit., pp. 109 y ss.

18. Una soledad de la que le distrajo la abnegada dedicación de Lora Marx, con la que nunca llegó a convivir, o la recuperación americana de la relación con sus hijas. Schulze relata una anécdota extraída de los recuerdos de Lora Marx en la que a la pregunta que esta le hace a un Mies ya muy envejecido y enfermo sobre por qué no se había casado con ella, el arquitecto responde: “Creo que fui tonto. Tenía miedo de perder mi libertad”. Cfr. Ibídem, p. 242 y 330. “El dandismo es la codificación de la soledad, la resistencia tierna y desesperada a la exclusión de un mundo que acepta solo a quien se somete por entero a sus exigencias”. SCARAFFIA, G., op. cit., pp. 203-204.

19. BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 113.

20. “El hecho es que Mies realiza su ambición de una absoluta pureza de forma tan solo haciendo lo que Platón hizo, es decir, suprimiendo resueltamente muchos de los detalles mundanos de la realidad cotidiana”. MARSTON FITCH, J., «Mies van der Rohe y las verdades platónicas», en MIES VAN DER ROHE, L., Op. cit.,..., p. 20.

21. Cfr. PARICIO, I., «Tres observaciones inconvenientes sobre la construcción en la obra americana», en A&V. *Monografías de arquitectura y vivienda*, n. 6, pp. 66 y ss. En términos menos críticos, Neumeyer señala que en Mies “detrás de la sencilla verdad de la construcción se encerraba una lógica misteriosa de la forma”. NEUMEYER, F., op. cit., p. 238.

Aunque, por encima del aspecto formal de la omnipresencia del cigarro, lo que realmente protegía la intimidad del arquitecto alemán era un carácter perfilado por una serie de rasgos psicológicos para cuya ilustración han sido utilizados términos como gravedad, impasibilidad, ironía o misterio, incluso pasividad, que también se han acuñado para describir la psicología del dandi¹⁶. La relación desarrollada con las distintas mujeres que atravesaron su vida tampoco dista mucho de la conducta habitualmente practicada por los dandis para con el sexo femenino. Los distintos pasajes de su biografía que guardan relación con esta cuestión ilustran una permanente afirmación vital de independencia y de ausencia de compromiso que se manifestaría en el abandono de su familia cuando en los años veinte decidió reinventarse como arquitecto de vanguardia y que se revelaría de nuevo en su relación con Lili Reich¹⁷, apartada como lastre ante su definitivo traslado a América. Un comportamiento que le condujo indefectiblemente hacia la soledad, que es el inevitable final del dandi¹⁸.

De todas formas, más allá de los aspectos vitales y de carácter que pueden servir para identificar a Mies con la figura del dandi; lo que me interesa especialmente explorar es la comparación entre las maneras del dandi –y su significación– y las formas de la arquitectura miesiana. Para ello me detendré en dos conceptos relacionados polémicamente con el dandismo: “sistema” y “reglas estrictas”. Son términos en aparente contradicción con la imagen de individualista feroz que exhibe el dandi y, sin embargo, resultan claves para entender la fuerza con la que esta imagen se impuso en un entorno convulso y cambiante. Baudelaire, en su famoso texto de 1863 exponía esta aparente paradoja: “El Dandismo, que es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas, a las que están estrictamente sometidos todos sus miembros, por fuertes que sean, por lo demás, la fogosidad y la independencia de su carácter”¹⁹.

Para el dandi, las reglas son, precisamente, la garantía de su libertad, que se expresa con mayor intensidad en un territorio previamente acotado de manera consciente por el propio individuo. Tampoco la creatividad de Mies se ve coartada por la sumisión voluntaria a la geometría y a la repetición sino que es la conciencia del límite la que hace su obra sublime.

A menudo se ha criticado la arquitectura de Mies por su extrañamiento, por la creación de un universo platónico ajeno a la contingencia del mundo, a su climatología, incluso a las funciones humanas; un espacio isótropo y continuo en el que casi no cabe la vida²⁰. Hasta los aparentes principios básicos que construyen su poética, como la sinceridad constructiva, han sido cuestionados por puramente retóricos y ficticios en su esencia²¹. De alguna manera, la poética de Mies se reescribe en América en términos de necesidad, pero no en la versión mecanicista e industrial propia del funcionalismo europeo de entreguerras, sino que, como ha señalado Neumeyer, con la reducción de la arquitectura hasta el cero absoluto –imposible ir más allá en términos de construcción– lo que Mies estaba buscando era un nuevo comienzo en una nueva dimensión “en un mundo de valores, significados y valores espirituales cuyo orden no estuviera fijado según criterios materialistas y no se revelara en lo existente como “verdad sencilla”, sino que estuviera pensado, en primer lugar, como idea del sujeto y luego fuera *creada*”²².

Es el orden espiritual el que puede proteger al hombre de los desórdenes de la vida moderna que se desatan en la metrópoli, un orden espiritual que se traduce de manera consecuente en un orden formal. El mismo principio anima al dandi, que trata de imponer su superioridad espiritual sobre la masa urbana con el sometimiento a unas reglas estrictas, a un orden vital en definitiva, que se traduce en la repetición precisa de los mismos rituales diarios y se muestra al exterior a través de la discreción y exquisitez de su atavío.

Baudelaire explica su idea de modernidad mediante la figura de ese pintor moderno que no es otro que su amigo Constantin Guys, al que en el texto se refiere simplemente con sus iniciales, Sr. C. G., y lo hace así porque respeta la querencia por el anonimato que caracteriza a su personaje, que ni siquiera firma sus dibujos²³. Se trata de un hombre de naturaleza viajera y cosmopolita al que Baudelaire, interpretando su pensamiento, prefiere describir como hombre de mundo antes que como artista²⁴. Para el poeta francés, su admirado pintor es, ante todo, un dandi, porque “la palabra dandi implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo”²⁵.



Fig. 6. Dibujo de Constantin Guys.

Y la ciudad es el territorio en el que el Sr. C. G. realiza “su pasión y su profesión (que) es desposar la multitud”; es el perfecto *flâneur*, que recorre incesantemente la ciudad observándola de incógnito: “Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. (...) Es un yo, incansable del no-yo, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva”²⁶. Pero no es un simple *flâneur*, no se dedica meramente a viajar por ese “gran desierto de hombres” que es la multitud, sino que va en busca de “ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad”²⁷.

¿Y qué es para Baudelaire ese algo? Pues para el poeta, “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Pero esto no significa que no sea importante, antes bien, “este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible”²⁸. No es una definición que esté muy alejada del pensamiento de Mies, marcado, por lo menos en su primera época, por la omnipresencia del *zeitgeist* —“la arquitectura es la voluntad de una época traducida a espacio”²⁹— y su consiguiente exigencia del cambio constante; pero reconociendo también —más tarde— la existencia de valores esenciales e inmutables que se entremezclan con los propios de cada época³⁰.

Jean-Louis Cohen ha enmarcado las posibles reflexiones de Mies sobre la gran ciudad —y su derivada, los edificios que construyó en América en los cincuenta— en los intensos debates sobre la *Großstadt* que tuvieron lugar en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX, un debate que se entremezcló con la admiración que los rascacielos americanos despertaban en los arquitectos alemanes que viajaban al nuevo continente y que señalaron

22. NEUMEYER, F., op. cit., pp. 238-239.

23. Cfr. BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 81.

24. Cfr. *Ibidem*, p. 83.

25. *Ibidem*, p. 86.

26. *Ibidem*, p. 87.

27. *Ibidem*, p. 91.

28. *Ibidem*, p. 92.

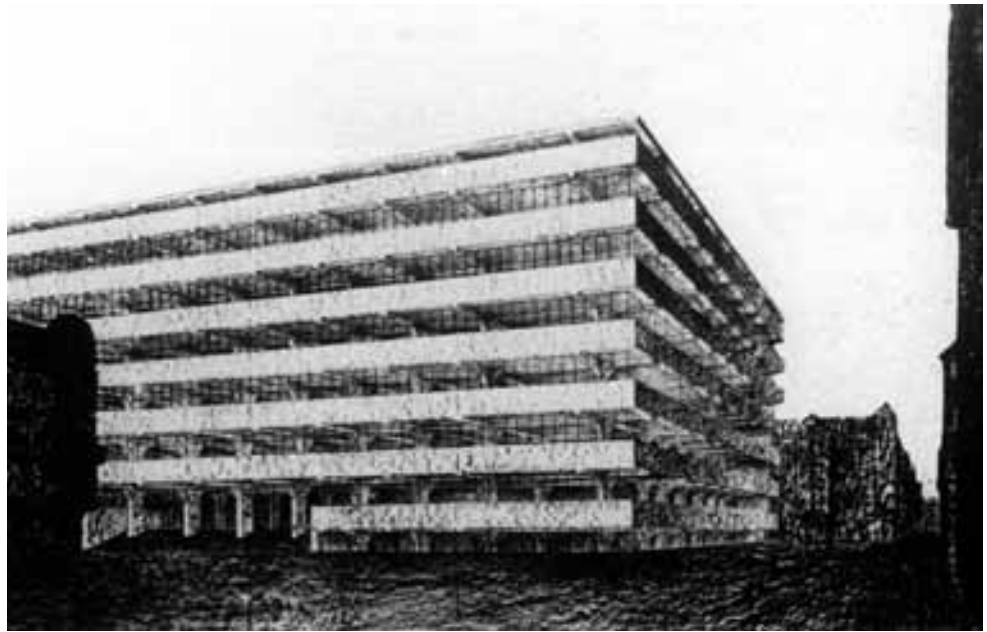
29. MIES VAN DER ROHE, L., «Arquitectura y Modernidad», en *Escritos*,..., p. 31.

30. Cfr. PUENTE, M. (ed.), *Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas*, Gustavo Gili, Barcelona 2006, p. 44.



7

Fig. 7. Mies van der Rohe. Rascacielos de vidrio en la Friedrichstrasse, 1921.



8

Fig. 8. Mies van der Rohe. Edificio de Oficinas en Hormigón. 1923.

31. Cfr. COHEN, J.-L., "Anhelos alemanes de América" en *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n. 92, noviembre-diciembre de 2001, p. 74.

32. Cfr. *Ibíd.*, p. 76.

33. Cfr. MIES VAN DER ROHE, L., "Proyecto de rascacielos para la Estación Friedrichstrasse en Berlín", en *Escritos...*, pp. 21-24.

34. No es ajeno a ello el hecho de que el nuevo campus del *Illinois Institute of Technology*, surgido de la fusión de los Institutos Armour y Lewis, se insertara en la reestructuración de los barrios insalubres del *Near South Side* mediante la cual un total de 60 kilómetros cuadrados fueron borrados literalmente del mapa por el *Master Plan of Residential Land Use* de 1943. Cfr. COHEN, J.-L., *Mies van der Rohe*, Akal, Madrid 1998, pp. 93 y ss.

35. Cfr. WHITING, S., *Bas-Relief Urbanism: Chicago's Figured Field*, en LAMBERT, P. (ed.), *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, Montreal-Nueva York, 2001, pp. 643 y ss. Sarah Whiting recoge en su artículo algunas críticas en un sentido más o menos similar de James Marston Fitch, James Ingo Freed o Franz Schulze, aunque en su artículo, en sentido contrario, se esfuerza en contextualizar el proyecto de Mies en el seno del desarrollo del *Chicago's Near South Side* en los años cuarenta y de los planteamientos urbanos de posguerra que se dan en América.

36. La cita aludida por Sarah Whiting está extraída de un artículo titulado "Mies in America: An Interview with James Ingo Freed Conducted by Franz Schulze", en *Mies van der Rohe: Critical Essays*, MOMA, Nueva York, 1989, p. 187.

37. Michael Hays ha apuntado al posmodernismo y, en general, al pensamiento arquitectónico posterior al 68 como origen de este tipo de descalificaciones simplistas que, en muchos de los casos, descansan en una manipulación tendenciosa de los propios términos de la crítica. Cfr. HAYS, M., "The Mies Effect", en LAMBERT, P. (ed.), op. cit., pp. 692 y ss.

al nuevo tipo arquitectónico –así lo hizo Behrens, por ejemplo– como la respuesta lógica al problema de la metrópoli; todo ello en el seno de la ola creciente de *Amerikanismus* que recorría la cultura arquitectónica alemana³¹.

El propio Cohen reconoce lo difícil que resulta situar a Mies en estas coordenadas en función de los libros de su biblioteca o sus escasos y breves escritos de aquella época y, sin embargo, parece incuestionable, aunque no hayan sido muchos los análisis que han incidido en esta cuestión, que los proyectos –e incluso los escritos– de Mies tienen un claro substrato urbano y que en sus intervenciones en la ciudad son tan relevantes los edificios –los llenos– como los espacios en que se insertan –los vacíos–³².

Es innegable, por ejemplo, la dimensión urbana de sus propuestas de rascacielos para la *Friedrichstrasse* de 1921 o el rascacielos de vidrio de 1922. Sin embargo, el significado urbano de sus propuestas no parecía preocuparle mucho a Mies en esos momentos; los temas centrales de diseño de ambos rascacielos se centraban en la exhibición del esqueleto sustentante, manifestación de los avances técnicos de la época, y en el juego de reflejos y transparencia que procuraba su fachada de vidrio frente al clásico efecto de luz y sombra³³. Estas inquietudes se mantendrían en sus proyectos americanos, pero el esqueleto sustentante dejaría de entrecruzarse entre los reflejos del vidrio para pasar a protagonizar la superficie exterior, imponiendo su trama precisa, provocando un cambio de materialidad y disponiendo una férrea disciplina formal que no se hallaba presente en los expresionistas proyectos berlineses.

El anticipo de la evolución americana había aparecido ya en Berlín en algunos proyectos posteriores a los rascacielos de vidrio como el Edificio de Oficinas en Hormigón de 1923 o en la propuesta que en 1928 presentaría para Alexanderplatz, indiscutiblemente influida por su amigo Hilberseimer.

Una vez en América, su propuesta urbana más significativa se produciría nada más llegar y fue el diseño para el nuevo campus del IIT, para el que contó con la colaboración del propio Hilberseimer. La ordenación diseñada por Mies, que se prolongaría con la construcción de los principales edificios, ha sido criticada a menudo por su aparente autismo respecto del resto de la ciudad³⁴. Sus detractores –a veces, también sus partidarios– lo han definido como una isla autónoma e incluso como un gigantesco agujero negro³⁵.

Ciertamente esta imagen de agujero negro, que propuso en su día Franz Schulze³⁶, resulta poderosa para definir no solo el campus del *Armour Institute*, sino en general toda la



9

arquitectura americana de Mies –Schulze incluyó al propio arquitecto en la metáfora– y en especial sus bloques de apartamentos y de oficinas de acero y vidrio que surgen en la densa trama de la metrópoli americana, ya sea Nueva York, Chicago, Detroit, Toronto o Montreal, como monolitos silenciosos, brillantes y oscuros.

En un sentido más o menos parecido, se ha hablado también de negación o negatividad para definir la poética miesiana en su intento aparente de eludir la reflexión contextual –sobre todo tipo de contextos–, cediendo a la tentación de la totalización y proponiendo un sistema de diseño autónomo de universal aplicación, aparentemente ajeno a la complejidad y a la discontinuidad de la ciudad contemporánea³⁷.

Sin embargo, la reducción miesiana también puede verse en términos positivos; hay, desde luego, una afirmación de tecnología³⁸ y, como tal, una afirmación de modernidad, especialmente en el rascacielos, para Mies el monumento moderno por excelencia. Hay también una respuesta precisa a una necesidad propia de la gran ciudad en términos de orden, claridad y eficacia, cuya repetición sistemática proporciona seguridad frente a la incertidumbre y complejidad del organismo. Y hay, en contra de lo que dicen sus detractores, una garantía de libertad para el usuario. En una entrevista que le realizó en 1964 Ronald Lewcock, en la que este usaba el término “neutral” para referirse a la arquitectura de Mies, en el sentido de que su arquitectura procuraba un ‘fondo neutro para la vida’, el arquitecto replicaba que prefería asociar esa supuesta neutralidad de su arquitectura con el logro de un ‘marco para la vida’ en el que sus moradores fueran capaces de desarrollar sus propios gustos e intereses no condicionados por el entorno arquitectónico³⁹.

Se trata de una postura, en cierto sentido, aristocrática, que Mies adopta desde la conciencia de su superioridad, inmune a las críticas o al posible hastío derivado de la insistencia en la misma fórmula que el arquitecto reproduce sin apenas variación, no tanto desde la soberbia, ni siquiera desde la voluntad de estilo, como desde la certeza de la solución. En la misma entrevista, Mies, quejándose de sus malos imitadores, explicaba que la esencia de su filosofía era la estructura, y que esa esencia debía determinar el carácter del edificio. Para él y en su tiempo, por razones prácticas y económicas, no cabía hacer otra cosa⁴⁰. En este convencimiento se sostiene la estricta disciplina que Mies se impone, determinada por una racionalidad descarnada⁴¹, formalmente estoica y que no se encuentra lejos de la actitud vital del dandi, por lo menos tal y como la describe Baudelaire:

“La regla monástica más rigurosa, la orden irresistible del *Viejo de la Montaña*, (...) no eran más despóticas ni más obedecidas que esta doctrina de la elegancia y de la originalidad, que impone, también ella, a sus ambi-



10



11

Fig. 9. Mies van der Rohe. Propuesta para Alexanderplatz. Berlín, 1928.

Fig. 10. Mies van der Rohe. Campus del IIT. Fotomontaje. Hedrich-Blessing, fotógrafo.

Fig. 11. Mies van der Rohe. Edificio Seagram en Nueva York. Ezra Stoller fotógrafo.

38. “La arquitectura depende de su tiempo. (...) Esta es la razón por la que la tecnología y la arquitectura están tan estrechamente relacionadas. Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas, que algún día una sea la expresión de la otra. Solo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre: una arquitectura como un símbolo verdadero de nuestro tiempo”. MIES VAN DER ROHE, L., «Arquitectura y tecnología (1950)» en PUENTE, M. (ed.), op. cit., p. 7.

39. “I prefer to describe it as “a framework for living”. I want people to be able to develop their own tastes and interests unhampered by the architecture”. “Conversation between Ronald Lewcock and Ludwig Mies van der Rohe”, Documento depositado en la Avery Library at Columbia University en marzo de 1964. Reproducido en RAMSÖÖ K., The “Art of Building” (Baukunst) of Mies van der Rohe. Georgia Institute of Technology 2006, pp. 267-268.

40. “I would say that the main principle of my philosophy is structure. Everything is structure. You know, the essential part of the building produces the character of the building. For economic and practical reasons in this age it is not possible to do anything else”. Ibidem, p. 268.

41. “Especialmente en una época en la que hay confusión, ¿qué otra cosa nos guiaría sino la razón?”. MIES VAN DER ROHE, L., en PUENTE, M. (ed.), op. cit., p. 85.

Fig. 12. Mies van der Rohe. 860-880 Lake Shore Drive y 900 Esplanade. Chicago. W. S. Engdahl fotógrafo.



42. BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 116. Daniel Aragón explica en las notas al texto que la orden del Viejo de la Montaña fue una secta dada a conocer por Marco Polo y que gozó de una fortuna considerable en la época romántica. Por otra parte, la expresión *¡Perinde ac cadaver!* (como un cadáver) está tomada de San Ignacio de Loyola, de las *Constituciones* de la Compañía de Jesús y su sentido es la prescripción a los miembros de la Orden de disciplina y obediencia a sus superiores. Es utilizada habitualmente como referencia a la obediencia ciega. Cfr. *Ibidem*, pp.157-58.

43. Cfr. PIZZA, A., op. cit., p. 13. En otro punto Pizza recoge una cita de Walter Benjamin, el mejor exégeta de Baudelaire, referida a la figura del *flâneur*, que defiende su independencia respecto de la ciudad: “El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado”. *Ibidem*, pp. 28-29.

44. “Es muy difícil hacer algo claro y que sea bello. Son dos cosas diferentes, pero primero tiene que ser claro (...) Solo puedo intentar expresarlo de un modo que realmente resulte y que al final sea bello”. MIES VAN DER ROHE, L., en PUENTE, M. (ed.), op. cit., pp. 85-86.

45. “Si quisiéramos inventar cada día algo, no llegaríamos a ninguna parte. No cuesta nada inventar formas interesantes, en cambio es muy laborioso trabajar a fondo sobre algo”. NORBERG-SCHULZ, C., “Una conversación con Mies van der Rohe” (Publicado en la revista *Baukunst und Werkform*, 11.1958, n. 6, pp. 615-618) en NEUMEYER, F., op. cit., p. 514.

46. Blake ya en los sesenta recogía el calificativo de auténticos “páramos urbanos” de los críticos revisionistas a los espacios públicos miesianos, resueltos inevitablemente con grandes losas horizontales de mármol y láminas de agua. Cfr. BLAKE, P., op. cit., p. 278.

47. BAUDELAIRE, op. cit., p. 117. Schiffer, en su estudio sobre la dimensión filosófica del dandismo, señala este pasaje de Baudelaire como conclusión de la esencia del dandismo y lo encuentra cercano al individualista hiperboreano de Nietzsche. Cfr. SCHIFFER, D. S., *Philosophie du dandysme*, Presses Universitaires de France, Paris 2008, p. 201.

ciosos y humildes seguidores, hombres con frecuencia llenos de fogosidad, de pasión, de valor, de energía contenida, la terrible fórmula: *¡Perinde ac cadaver!* (...) todos son representantes de lo mejor que hay en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado escasa en los de hoy en día, de construir y destruir la trivialidad. De ahí nace en los dandis esa actitud altiva de casta provocadora, aun en su frialdad”⁴².

Contrastar, por ello, el trabajo de Mies con la actitud del dandi puede ofrecer una nueva lectura de su relación con la ciudad moderna. Sus objetos arquitectónicos, que aparecen repetidos en la gran ciudad, silenciosos e inmovibles, siempre bellos y elegantes, pueden identificarse, en cierto sentido, con la figura del *flâneur*, en la que convergen las dos funciones de espectador y espectáculo respecto de la multitud que recorre la ciudad⁴³. Su distinción, que los diferencia del resto de la masa edificada, como la del dandi destaca a este de la multitud, se basa en la contención, en una sobriedad formal que descansa sobre la exactitud de los volúmenes y la precisión de las tramas que modulan las fachadas, como en el dandi lo hace en la sobriedad de su atuendo y en la elegancia de su compostura.

Entre las redes cambiantes, a menudo inconexas, de la gran ciudad, los rascacielos, los edificios de Mies en general –y la Galería Nacional, en su vuelta a Berlín, sería el ejemplo superlativo–, se manifiestan seguros en su claridad, fascinantes en su fría belleza⁴⁴; semejan estar fuera del tiempo. Son muy pocas las variaciones que se aprecian en su arquitectura en las tres décadas que Mies trabaja en América; siempre insistiendo en la mismas cuestiones, perfeccionando de manera casi imperceptible las mismas soluciones⁴⁵, ajeno a las corrientes revisionistas⁴⁶, cuando no decididamente formalistas, que iban brotando a su alrededor porque, volviendo una última vez a Baudelaire, “el carácter de la belleza del dandi consiste, sobre todo, en el aire frío que proviene de la inquebrantable decisión de no ser conmovido”⁴⁷.

Mariano González Presencio. Dr. Arquitecto por la Universidad de Navarra y Catedrático de la Escuela de Arquitectura de la misma universidad, de la que ha sido director. Ha sido también profesor titular en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. A lo largo de su trayectoria académica ha dirigido varias tesis doctorales y participado en diferentes trabajos de investigación, publicando sucesivos artículos y estudios en obras colectivas en los campos de historiografía y crítica de arquitectura y de dibujo de arquitectura. Su trabajo como arquitecto ha merecido distintos reconocimientos, así como varios primeros premios obtenidos en concursos abiertos de proyectos, además de otros varios en edificación residencial y otros premios y menciones de otra condición. Buena parte de su trabajo arquitectónico ha merecido la atención de distintas publicaciones especializadas tanto nacionales como internacionales.